

## LA CRUCIFIXION TRANSPORTÉE. L'EXEMPLE DE L'ART CONTEMPORAIN HONGROIS (1900-1980)

RÉGIS LADOUS

Professeur d'histoire. Université Jean Moulin Lyon III

E-mail : regis@ladous.net

Comme dans d'autres régions de l'Europe, un nouvel art religieux s'est développé au seuil du XX<sup>e</sup> siècle en Hongrie, un art religieux, plus exactement au thème religieux, qui se situe en dehors des commandes et de la surveillance de l'Église. Adoptant les styles de l'époque, expressionnistes, cubistes, surréalistes, ces oeuvres posent la question du rapport entre le sacré et le profane, dans le contexte politique complexe échangeant qui fut celui de la Hongrie pendant cette période.

**Mots-clefs** : peinture hongroise contemporaine, art religieux, christianisme, crucifixion

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un grand nombre d'artistes ont peint, dessiné, gravé, sculpté des crucifixions en dehors des commandes d'Eglise et de toute forme d'encadrement religieux. Depuis le *Christ jaune* de Gauguin (1889), le *Christ vert* de Maurice Denis (1890), le *Christ à la lande* de Charles Filiger (1894), le *Christ tourmenté par les démons* de James Ensor (1895) ou le *Golgotha* d'Edvard Munch (1900), ces crucifixions ont transporté le principal symbole chrétien loin de son terreau d'origine et l'ont replanté en terre séculière, avec tout ce que cela suppose de changement de style et de sens. Du côté de Budapest, on pourrait citer à titre d'exemple József Rippl-Rónai, le « Nabi hongrois », l'ami de Gauguin et de Maurice Denis. Sa tapisserie de la naissance et de la mort du Christ<sup>1</sup> montre comment il a su intégrer de manière très personnelle les recherches postimpressionnistes tout en réinterprétant l'héritage des Préraphaélites anglais mais aussi de l'art médiéval et populaire magyar. Avec ses aplats de couleurs pures et cette très savante naïveté de la perspective qui met en valeur le crucifié et les saintes femmes sur un mode méditatif et poétique, la crucifixion de Rippl-Rónai se dégage de l'aliénation académique comme de la reproduction sans fin des épigones de Raphaël. S'agit-il pour autant d'une œuvre sécularisée ? Oui, parce qu'elle ne s'inscrit pas dans les codes et canons ecclésiastiques de l'époque ; en 1895, elle était irrecevable dans un lieu de culte.

Mais pourquoi Rippl-Rónai et tant d'autres avec ou après lui ont-ils figuré le Christ crucifié s'ils ne songeaient pas à soutenir la prière, illustrer la prédication

ou orner la liturgie ? La sécularisation de la croix est importante du point de vue artistique, il est peu de peintres qui ne l'ait pratiquée. Mais ses causes ne sont pas toujours simples ni explicites. À qui veut les débrouiller, la Hongrie offre une belle série d'œuvres de premier plan mais encore trop peu connues en France, en dépit d'importantes expositions comme celle qui a été consacrée aux Fauves hongrois à Dijon au printemps de 2009. La période choisie correspond à la grande vague de sécularisation des motifs religieux, mais en s'arrêtant aux années 1980, pour garder du recul. Avec deux grandes guerres, un traité de paix calamiteux et trois régimes politiques très contrastés, la Hongrie fournit tout ce qu'il faut pour vérifier le lien – ou l'absence de lien – entre les tumultes du monde et les dérives iconiques du crucifié.



Rippl-Rónai József, *Krisztus születése és halála*

## 1. La croix sans l'espérance

### a. *Grünewald revisité*

Beaucoup d'artistes contemporains ont été fascinés par les représentations anciennes du corps souffrant ; le retable d'Issenheim de Matthias Grünewald en constitue une sorte d'archétype ou « d'horizon insurpassable ». La crucifixion chrétienne, depuis très longtemps, et la crucifixion sécularisée depuis un siècle ont ceci de commun qu'elles veulent montrer la destinée humaine dans ce qu'elle a d'essentiel, et le montrer par l'image d'un corps torturé, mort ou agonisant. Mais si la crucifixion chrétienne représente une dramaturgie où la mort sacrificielle annonce la résurrection, la crucifixion sécularisée sert assez souvent à illustrer la tragédie de la souffrance absurde où, sous un ciel vide, le dernier mot appartient à la mort. Tragédie universelle, souffrance liée à la condition même de l'homme. On peut la dépeindre sans la situer dans une époque où un pays précis. D'où la possibilité de recourir au symbole de la croix qui devient,

par un renversement de sens, la métaphore de la souffrance sans espoir. Ces crucifixions subverties sont souvent simplifiées (disparition des stigmates et de la couronne d'épines) et dépeuplée : plus de larrons, plus de bourreaux, plus de foule : le Christ est seul avec sa mère désespérée. Ou bien la crucifixion est très peuplée, mais la violence de la croix contraste cruellement avec l'indifférence de la foule.

La simplification tragique est illustrée de manière saisissante par le *Christ en croix* (1912) de Róbert Berény,<sup>2</sup> où Marie, une ombre noire tordue au pied de la croix, embrasse les genoux de son fils mort. Disparus les larrons, les bourreaux, les disciples. Dans un paysage de cauchemar, un Christ souffrant, très Grünewald, se trouve écartelé, les bras distendus, la cage thoracique hypertrophiée, la tête effondrée. Mais ce qui à la fin du XV<sup>e</sup> siècle ou au début du XVI<sup>e</sup> signifiait l'incarnation du sauveur et sa souffrance rédemptrice se réduit ici à une double violence : violence des couleurs, violence de la composition, pour représenter une solitude à deux, le fils et sa mère abandonnés des hommes et de Dieu.



Berény Róbert, *Krisztus a kereszten*

Avec son *Golgotha* de 1912, Lajos Gulácsy illustre bien la tragédie peuplée. Le Christ crucifié, auréolé, figure d'icône entre les deux larrons, est rejeté au second plan. Au pied de la croix, comme chez Berény, la silhouette noire de Marie. La mère et son fils sont abandonnés par la foule qui, au premier plan, s'écoule en tournant le dos aux suppliciés.<sup>3</sup> La scène est à rapprocher du *Golgotha* de Kálmán Istókovits (gravure publié en 1926 dans la revue *Nyugat*) et celui de Béla Kádár (c.1920), où des cavaliers vont et viennent (et, chez Kádár, des personnages nus) en toute indifférence (ou autonomie, si l'on veut) par rapport au crucifié. Encore plus tragique que chez Berény, l'homme qui souffre est seul dans la foule. Non seulement le ciel est vide mais les hommes sont cruels.



Gulácsy Lajos, *Golgotha*

*b. Le massacre des innocents*

Il en va autrement quand il s'agit d'exprimer non pas la souffrance en général, celle à laquelle tout homme est voué, mais plus précisément la violence de l'histoire, la violence que l'homme inflige à l'homme : injustices de toutes sortes subies individuellement ou collectivement, et, surtout, les malheurs de la guerre, la torture et les massacres. S'il est toujours possible de symboliser ces fléaux de manière intemporelle, il arrive aussi qu'ils soient situés par des détails précis. Dans l'entre-deux-guerres, il était fréquent d'associer à la croix la Hongrie mutilée par le traité de Trianon. Tantôt elle est représentée par une femme crucifiée, vêtue d'une longue robe et coiffée de la couronne de Saint Etienne ; tantôt c'est une carte de Hongrie qui est clouée sur la croix et couronnée d'épines. Ce n'est pas de ce côté qu'il faut chercher des oeuvres d'art. L'extermination des Juifs de Hongrie, en 1944-1945, a au contraire inspiré des peintures et dessins inoubliables qui font de la crucifixion le symbole absolu de la souffrance innocente et de l'humanité persécutée, torturée, exterminée.

Nándor Szúdy, peintre mais aussi pasteur protestant à Budapest, a représenté l'irruption du mal dans le monde avec d'autant plus de force que dans ses tableaux le mal ne pèse pas, il danse. Son archange Gabriel apeuré, son Christ difforme ou son centurion-squelette peuvent être interprétés comme une manière chrétienne d'illustrer le texte biblique par un alliage très personnel d'expressivisme et de surréalisme. Il en va autrement de sa représentation de la Shoah, une

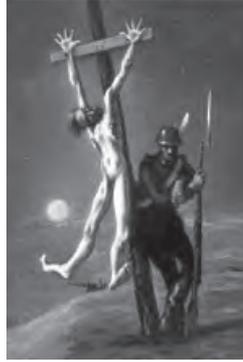
suite de tableaux exposée en 1947 où Szúdy recourt au symbole de la crucifixion. Il ne s'agit pas de donner une signification chrétienne à l'extermination. Face au mystère d'iniquité, il ne saurait être question de sacrifice rédempteur ni d'espérance de la résurrection. Szúdy ne représente pas le Christ en Juif, mais le Juif sous les apparences du Christ. Il s'agit bien ici de la croix sans résurrection, sous un ciel vide creusé par un astre dont on ne sait trop s'il est un soleil qui se décompose ou une lune cancéreuse. Dans *À la manière de Caïn* le Juif martyrisé est grotesque : ses bourreaux lui ont tout pris, y compris son humanité. Nous sommes dans un monde sans rédemption possible. Quant à la mise en situation dans le temps et dans l'espace, elle est sans équivoque : le Juif est crucifié sur un champ de bataille, une étoile jaune sert de titulus, et le soldat est hongrois.



Ámos Imre rajza

Des peintres et dessinateurs juifs ont repris la symbolique de la crucifixion. Dans *La croix offensée*, Tibor Jankay, qui a pu s'évader du train qui l'emmenait à Auschwitz, a représenté les déportés, gardés par des soldats empanachés, qui défilent devant le Christ crucifié dont le visage se détourne et le titulus s'effondre. Imre Ámos, le Chagall hongrois, n'a pu s'évader du train ; il a disparu dans la nuit et le brouillard à la fin de 1944 ou au début de 1945. En mai 1944 il a réalisé dans l'urgence et la certitude d'appartenir à un peuple perdu une série de dessins, intitulée *Szolnoki vázlatkönyv* (le *Carnet de dessins de Szolnok*) où il ne représente pas directement l'extermination mais la symbolise par des scènes de l'Apocalypse de saint Jean et la mort du Christ sur la croix. Comme dans certains tableaux de Szúdy, c'est vers un ciel vide où les astres meurent et tombent que le

crucifié tend sa face. Pour symboliser ce que la condition humaine a de tragique, la crucifixion n'a pas attendu la Shoah. Mais c'est bien avec la Shoah qu'elle est devenue l'un des emblèmes du génocide. Et cela suffirait presque à expliquer le succès du thème de 1945 à nos jours.



Szúdy Nándor, *Káin útja*

## 2. La polysémie d'un symbole fort

### a. *Le sacré surréaliste*

Presque. Parce qu'il s'agit tout de même d'une amputation sémantique, de la réduction monosémique d'un symbole fort qui s'est caractérisé longtemps, comme tous les symboles forts, par sa polysémie. Pendant une quinzaine de siècles, c'est-à-dire pendant toute la période où sa signification est restée exclusivement religieuse, la crucifixion a porté simultanément deux sens différents et complémentaires, au moins : la mort bien entendu, mais aussi la vie sous la forme chrétienne de la résurrection. La sécularisation du thème n'a pas effacé cette ambivalence. On la retrouve dans toute une série d'œuvres contemporaines, et d'abord chez les surréalistes. Non pour des motifs théologiques, évidemment, mais parce que beaucoup de surréalistes s'intéressent d'une part aux grands mythes dans la mesure où ils expriment la nature irrationnelle de l'homme, et d'autre part à la notion de sacré, un sacré sans transcendance mais qui manifeste l'hétérogénéité du monde et la possibilité de rencontres entre des univers différents.

C'est ainsi que la polysémie fondamentale de la croix est bien suggérée par une gouache sur papier rehaussée d'or réalisée au pochoir à 50 exemplaires par Aurél Bernáth en 1922 : la *Croisée des chemins (Keresztút)*.<sup>4</sup> Bernáth était athée, ce qui ne veut pas dire que toute dimension religieuse soit exclue de cette œuvre. Bernáth s'est en effet inspiré d'un tableau peint un an auparavant par son ami János Schadl, un *Christ* dans une spirale. Schadl, lui, était croyant, et il a

repris avec cette spirale une thématique chrétienne : celle du Christ cosmique, qui existe depuis l'origine de la création et emplit l'univers qu'il résumera à la fin des temps. D'autre part, la spirale peut aussi bien se refermer (la mort) que s'ouvrir (la résurrection et la vie). De l'ambivalence de la spirale de Schadl, Bernáth a retenu la polysémie de la croix qu'il suggère par métaphores : le partage du tableau entre un champ noir et un champ blanc ; la croix comme croisée de chemins, lieu de passage ; l'ombre d'un Christ médiéval, un Christ crucifié, souffrant ; le dédoublement de ce Christ noir sur fond blanc par un Christ blanc qui passe du champ clair au fond noir ; et ce Christ blanc est auréolé, les bras non plus crucifiés mais ouverts. S'agit-il d'une résurrection ? Sans doute pas, mais de l'exploitation très réfléchie de la surabondance sémantique d'un symbole qui débord de sens et que l'on ne saurait réduire à une agonie sous un ciel vide. Ici il y a du sacré parce qu'il y a la rencontre de deux univers différents et la possibilité d'un passage de l'un à l'autre. Ce n'est pas encore de la transcendance, mais ça peut y conduire.

Schadl János, *Christ*Bernáth Aurél, *Keresztút*

Parmi d'autres exemples de crucifixion surréaliste et polysémique, il faut citer le *Crucifix II* de Dezső Korniss (1947), où un Christ blanc sans visage s'étire sur une croix aux bras étagés comme les branches d'un arbre. Cette croix rappelle le fameux *Cèdre solitaire* de Tivadar Csontváry (1907). L'identification de la croix à un arbre est une très ancienne métaphore qui rappelle que cette potence n'a vraiment de sens que si elle est vivante et source de vie. Quant à Lajos Vajda, compagnon de Korniss et adepte du « surréalisme constructif », il s'est attaché à manifester la présence active du sacré dans le profane. Ses *Maisons avec un*

*crucifix à Szentendre* (1937) montrent un crucifié immense, renversé, qui plane sur la ville, la démonte et la réorganise dans un ailleurs figuré par un vaste ciel bleu. Attentif à toutes les formes de l'art populaire, Vajda est de ceux qui balisent le retour des icônes traditionnelles dans l'art contemporain.



Vajda Lajos, *Szentendrei házak feszülettel*

### *b. Le Christ paysan*

Menyhért Tóth n'est pas un peintre solitaire, il a même vécu dans l'une de ces colonies d'artistes qui caractérisent l'histoire culturelle de la Hongrie moderne. Mais après avoir fini ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Budapest, il est retourné dans son village, gagnant sa vie en travaillant la terre, en repeignant les maisons et en peignant des tableaux. Son art n'a rien de folklorique ni de naïf ; il n'en n'est pas moins puissamment enraciné. Il a peint plusieurs crucifixions. Celle qu'il a intitulée *Corpus* (1940) est bien une icône, ses rutilances dorées créent une distance et écartent la mort. Le corps du Christ est droit, hiératique ; la tête du Christ est droite, son visage serait indiscernable s'il n'était percé de deux yeux clairs grands ouverts. On retrouve là une figure ancienne, le Christ triomphant, souverain, cosmique, victorieux de la mort et rédempteur des mondes. Deux ans auparavant, Menyhért Tóth a peint un grand Christ Pentocrator avec, inscrit dans le tableau, le verset de saint Jean (14, 6) : « Je suis la voie, la vérité et la vie ». Pas solitaire mais franc-tireur, Tóth a travaillé loin de toute régulation ecclésiastique, son *Corpus* serait impossible dans une église. En dépit du retour du sacré, nous restons dans un art sécularisé dont l'objectif n'est pas culturel mais culturel.

Tóth préfigure un courant artistique durable qui s'épanouit après guerre et s'attache à sauver la culture populaire en réinventant les principales expressions, à commencer par le *Paraszt Krisztus* (le Christ paysan) et le *Pléhkrisztus*, le Christ d'étain, ce que les Anglais appellent le *roadside crucifix*, le crucifix au

bord des carrefours, des routes et des chemins, abrité des intempéries par un auvent métallique. Il faudrait citer ici Margit Kovács<sup>5</sup> mais aussi Piroska Szántó, qui a rejoint en 1937, à Szentendre, le groupe des jeunes artistes réunis autour de Dezső Korniss et Lajos Vajda. Dans les années soixante, elle s' alarma de la disparition rapide de la *folk culture*. Son *Magyar Krisztus* de 1968, dûment recouvert de l' auvent métallique, rappelle le Christ triomphant de Menyhért Tóth avec ses yeux grands ouverts, ses bras horizontaux. Mais il est simple, si simple, le visage apaisé, le regard attentif. Au pied de ce Christ familier, bon gardien des âmes et de leurs espérances, Marie n' est plus une forme noire figée dans le désespoir, mais une figure médiatrice et recueillie. La même année, Piroska Szántó peignit deux autres Christs paysans, le *Crucifix d' Izbeg (Izbégi feszület)* et le *Crucifix aux corbeaux (Varjak és feszület)*, ornés de fleurs ou de gerbes offertes par les fidèles.



Tóth Menyhért, *Corpus*



Szántó Piroska, *Magyar Krisztus*



Kovács Margit, *Crucifix*

De la décennie suivante il faut citer Győző Somogyi, une personnalité atypique, aussi indépendante que Menyhért Tóth. Ordonné prêtre à Esztergom il fut curé de paroisse jusqu'en 1975, quand il rompit et choisit de réinvestir son sacerdoce dans l' art. Son *Le Corp de Csobánc* (ca. 1970) est situé, enraciné dans un terroir: il se détache sur l' une des collines qui bordent le lac Balaton. Il est sanglant mais paisible et nimbé de vives couleurs qui nous promettent qu' il ressuscitera le troisième jour ; la croix est toute rouge, la couronne d' épines est verte, le Christ est nimbé d' or, la vigne pousse à ses pieds et la colline est bleue. Ces vigueurs picturales effrayèrent ; elles étaient dignes d' un fauve ou d' un nabi, et tournèrent par la suite à un expressionisme violent. Aucun prêtre, aucun évêque, aucune commission d' art sacré ne fit jamais appel à Győző Somogyi pour orner une église. Et son art resta aussi séculier que celui de Menyhért Tóth.



Somogyi Gyöző, *Csobánci korpusz*

*c. Du retour du sacré à sa réinvention : le cas Béla Kondor*

L'intérêt des Christ paysans est double. D'abord ils rendent la crucifixion à sa polysémie fondamentale, image de mort, image de vie. D'autre part il n'est pas impossible qu'ils contribuent un jour à combler le fossé entre l'art moderne et l'art d'église. Le risque est qu'à force de récupérer plus que de réinventer, certains artistes ne donnent dans le pastiche, l'archéologisme, le folklore. Le risque existe. Parmi ceux qui l'ont évité, Béla Kondor se signale par une symbolique à la fois très personnelle et très intelligible. Vrai dissident, artiste reconnu mais incontrôlable, mort jeune en 1972, Kondor a compris et exploré les ambivalences du sacré. L'un des nombreux anges qui peuplent son œuvre joue de la harpe, un autre tient un couteau entre ses dents. Les anges ne sont pas gentils, ils ne sont pas méchants, ils sont les signes annonciateurs d'une rencontre.



Engelsz József, *Paraszt Krisztus*

Un article du *Hungarian Quarterly*<sup>6</sup> rapproche Kondor de Lajos Vajda dans une volonté commune d'intégrer le sacré dans le quotidien (Forgács, 2006). Pour le surréaliste Vajda, le sacré n'est pas un motif, n'est pas un ornement, n'est pas un élément du décor, mais la rencontre du monde des hommes et du monde des dieux. Et c'est bien cette rencontre qu'il veut rendre visible en utilisant le symbole commun de la religion chrétienne, comme ce grand crucifix renversé planant sur les maisons de Szentendre. Mais chez Vajda le sacré reste du domaine de la différence, de l'hétérogénéité.

Avec les crucifiés de Kondor, on passe très clairement de l'hétérogénéité surréaliste à la transcendance chrétienne, à ce que le christianisme appelle l'incarnation dont la croix est l'expression la plus dramatique. Dramatique mais non tragique, car la violence de la scène s'ouvre sur une espérance. D'où les teintes chaudes, cette gamme de rouges que Béla Kondor utilise dans son *Christ paysan* de 1964, cette couleur de sang qui est à la fois celle de la mort et celle de la vie. Les bras et les mains du Christ sont démesurées : chez Kondor, la main est la marque de l'humain, tandis que l'aile est le symbole du divin. Pour manifester de manière intelligible ce qui constitue le sacré, c'est-à-dire la rencontre de l'humain et du divin, Kondor associe la main et l'aile, l'ange et le crucifié dans son *Pléhkrisztus*, son Christ d'étain de 1971 : l'ange, ailes déployées, nous présente le crucifié et nous en révèle ainsi la nature divine. Cette fresque ensoleillée d'or et d'orange évoque une vieille église de campagne, si ce n'est qu'à l'arrière-plan, dans la grande plaine rouge sombre, un tracteur s'est échoué. Kondor préfère les anges aux tracteurs. Il n'a jamais orné aucune église. Il a obtenu des prix mais n'a reçu que deux commandes, en 1968 et 1972. Des commandes profanes avec des motifs religieux.<sup>7</sup>



Kondor Béla, *Pléhkrisztus*



Kondor Béla, *Krisztus a kereszten*

### 3. Pour conclure

#### a. La circulation entre le profane et le sacré

Des artistes comme Gizella Dömötör,<sup>8</sup> János Schadl, Menyhért Tóth, Győző Somogyi ou Béla Kondor s'affirmaient chrétiens. Ils ont si bien bousculé les traditions et réinventé la figure du Christ que leurs œuvres n'ont pas trouvé de place dans les lieux de culte. Mais d'autres peintres ont lancé des passerelles, ils ont su infuser un peu de l'art profane dans l'art d'Eglise. Le premier a tout de même servi de laboratoire au second, en s'adaptant aux exigences propres des lieux de culte qui doivent être lisibles et consensuels. Les plus importants de ces passeurs sont peut-être Vilmos Aba-Novák (1894-1941) et Pál Molnár (1894-1981). Vilmos Aba-Novák a peint en 1922, alors qu'il fréquentait la colonie d'artistes de Nagybánya, un *Golgotha* en clair-obscur, dense et mouvementé, une grande dramaturgie sacrée avec, au premier plan, le Christ portant sa croix et, au centre du tableau, les saintes femmes qui se lamentent. Après avoir séjourné à l'Académie hongroise de Rome, Aba-Novák a réalisé des fresques pour plusieurs églises, dont celles de Jászszentandrás (1933) et de Városmajor à Budapest (1938). Pour Pál Molnár le christianisme était à la fois un humanisme, une philosophie et une éthique. En tant qu'artiste, il voulait proclamer « la sainte Trinité de la beauté, de la vérité et de la bonté ». Son oeuvre profane abonde en sujets religieux. Il les traite comme un Fra Angelico qui serait passé par le cubisme, l'expressionnisme et le surréalisme. Il a aussi peint des fresques dans une trentaine de lieux de culte, dont l'église paroissiale de la Cité à Budapest (1948), l'église Saint-Elisabeth de Szombathely (1954) et l'église de Józsefváros à Budapest (1959).<sup>9</sup>



Borsos Miklós, *Feltámadás*

b. *Quel rapport au politique ?*

Pál Molnár travailla toute sa vie, y compris durant les années les plus dures de la République Populaire. Il semble difficile d'établir un lien direct entre les drames de l'histoire hongroise et les aventures de la crucifixion. Que l'on considère celle-ci comme une dramaturgie sacrée ou une tragédie humaine, l'intérêt qu'elle suscite transcende les clivages politiques. Róbert Berény, Károly Kernstock<sup>10</sup> et Sándor Bortnyik<sup>11</sup> ont été des membres actifs de la République des Conseils de 1919, et Gyula Derkovits<sup>12</sup> a adhéré à la fin de 1928 au parti communiste autrichien. Pirooska Szánto s'est fait expulser de l'Académie des Beaux-Arts de Budapest pour ses activités gauchistes et a adhéré en 1934 au groupe des artistes socialistes. Après la deuxième guerre mondiale, un sculpteur comme Jenő Kerényi réalisa des statues de héros du travail, d'ouvriers de choc et d'officiers soviétiques avant de produire un *Saint Jean Baptiste* debout devant la croix (1957), un Moïse présentant les *Dix Commandements* (1973) et un *Golgotha* massif mais solidement construit (1972). Il semble qu'il faille en venir à Béla Kondor pour trouver un lien explicite entre les icônes de la transcendance et cette exigence politique, humaine et métaphysique que l'on appelle la liberté. Kondor a été un véritable dissident. Il n'y en a pas tant que cela dans l'histoire mondiale des arts visuels.<sup>13</sup>

Liste des figures

- Fig. 1 : Rippl-Rónai József, *Krisztus születése és halála* [Naissance et mort du Christ], tapisserie, 44×111cm, Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest, 1894-1895.
- Fig. 2 : Berény Róbert, *Krisztus a kereszten* [Le Christ sur la Croix], 70×60cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1912.
- Fig. 3 : Gulácsy Lajos, *Golgota*, huile sur toile, 100×64cm, coll. privée, Budapest, 1912.
- Fig. 4 : Ámos Imre (dessin n° 4)
- Fig. 5 : Szúdy Nándor, *Káin útja* [À la manière de Caïn], 4., huile sur toile, 140×94 cm, Sárospatak, coll. du collègue réformé, 1954.
- Fig. 6 : Schadl János, *Krisztus*, huile sur toile, 65×54cm, coll. privée, 1921.
- Fig. 7 : Bernáth Aurél, *Keresztút* [Croisée des chemins], encre, gouache, or sur papier, 280×380 mm, Coll. privée, 1922.
- Fig. 8 : Tóth Menyhért, *Corpus*, ca. 1940
- Fig. 9 : Szántó Pirooska, *Magyar Krisztus* [Christ hongrois], huile sur toile, 100×60 cm, Ferenczy Múzeum, Szentendre, 1968.
- Fig. 10 : Kovács Margit, *Crucifix*, terre cuite peinte à l'engobe, 120 cm, Ferenczy Múzeum, Szentendre, 1948.
- Fig. 11 : Somogyi Győző, *Csobánci korpusz* [Le corps de Csobánc], 40×30 cm, ca. 1970.
- Fig. 12 : Engelsz József, *Paraszt Krisztus* [Christ paysan], ca. 1980.
- Fig. 13 : Vajda Lajos, *Szentendrei házak feszülettel* [Maisons de Szentendre avec crucifix], tempera, papier, montage, 62×46 cm, Ferenczy Múzeum, Szentendre, 1937.
- Fig. 14 : Kondor Béla, *Pléhkrisztus* [Christ paysans], huile sur toile, 145×185 cm, Magyar Nemzeti galeria, Budapest, 1964.

Fig. 15 : Kondor Béla, *Krisztus a kereszten* [Christ en Croix], huile et crayons de couleur sur bois, 99×60 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1971.

Fig. 16 : Borsos Miklós, *Feltámadás* [Résurrection], crayon et encre, coll. privée, 1975.

## References

Forgács, Éva. 2006. « *Hands and Constructs—The Art of Béla Kondor* » In: *Hungarian Quarterly*, Vol. XLVII n°184, pp. 68–72.

## Notes

- 1 *Krisztus születése és halála*, Iparművészeti Múzeum, Budapest, 1894-95.
- 2 Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
- 3 De Lajos Gulácsy on peut voir dans la Collection Deák à la Galerie municipale de Székesfehérvár un autre Golgota, une esquisse au crayon de 1910, qui constitue peut-être l'expression la plus simple d'un désespoir absolu.
- 4 Il s'agit de la sixième œuvre de son portfolio *Graphik*.
- 5 L'une des plus importantes céramistes du XX<sup>e</sup> siècle. Son *Crucifix* de 1948, conservé au Musée Ferenczy de Szentendre, illustre bien sa volonté de sauvegarder l'art populaire hongrois.
- 6 Forgács, Éva. 2006. « *Hands and Constructs—The Art of Béla Kondor* » In: *Hungarian Quarterly*, Vol. XLVII n°184, pp. 68–72.
- 7 La *Légende de la bienheureuse Marguerite* pour la Margitsziget – l'Île Marguerite - de Budapest ; et la *Procession des saints dans la ville*, qui aurait dû être un mural à la mexicaine mais a fini au Kiscelli Múzeum de Budapest.
- 8 Cf. sa *Crucifixion* (1925) très construite, cubiste, qui se trouve à la Magyar Nemzeti Galéria de Budapest.
- 9 Il faudrait citer aussi la céramiste Margit Kovács, qui a réalisé un décor mural pour l'église Szent Imre de Győr.
- 10 Cf. ses *Pèlerins d'Emmaüs*, sa *Dernière Cène* (1920), sa *Mise au tombeau* (1920-1921), sa *Descente de Croix* (1930).
- 11 Cf. sa *Mise au tombeau* (1917).
- 12 Cf. son *Christ mort* (1917), sa *Dernière Cène* (1922), sa *Lamentation sur la mort du Christ* (1924).
- 13 Sur l'utilisation par Kondor des images religieuses comme métaphore de la liberté, cf. Éva Forgács, « *Hands and Constructs* » opus cité.